

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

ROBERTA ARAUJO DOS REIS

ERA DE OURO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

UFRJ/CFCH/ECO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

ROBERTA ARAUJO DOS REIS

ERA DE OURO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Rio de Janeiro

2007

Roberta Araujo dos Reis

ERA DE OURO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: a construção do discurso

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Rio de Janeiro

2007

R 375 Reis, Roberta Araujo dos

Era de ouro da música popular brasileira / Roberta
Araujo dos Reis. Rio de Janeiro, 2007.

58 f.

Monografia (Graduação em Comunicação Social) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e
Ciências Humanas, 2007.

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

1. Música brasileira. 2. Radiodifusão. 3. Comunicação.
Coutinho, Eduardo granja (Orient.). II. Universidade Federal
do Rio de Janeiro. Centro de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

CDD: 070.5794

Roberta Araujo dos Reis

ERA DE OURO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: a construção do discurso

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 14 de novembro de 2007

Prof. Drº Eduardo Granja Coutinho, ECO/UFRJ

Prof. Drº Fernando Mansur, ECO/UFRJ

Profª. Drª Ilana Strozenberg, ECO/UFRJ

Profª Drª Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

Agradeço aos meus pais e irmão pela paciência e
aos amigos do bairro e da faculdade pelos
momentos de distração. Um agradecimento
especial ao Gustavo e à Paula, dois amigos que
me ajudaram muito nesta reta final.

RESUMO

REIS, Roberta Araujo dos. **Era de Ouro da Música Popular Brasileira:** a construção do discurso. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Radialismo) Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

Estudo sobre a “Era de Ouro da Música Popular Brasileira” e a concepção de um discurso que foi construído a posteriori. Os fatores que contribuíram para a necessidade de historiografar a música genuinamente brasileira e para formar uma identidade nacional a partir da produção musical. As mudanças políticas, econômicas, sociais e o surgimento de uma indústria cultural no início do século XX, principalmente a partir de 1930, que criaram um ambiente adequado para a divulgação e popularização da música popular brasileira, em especial, o samba. As questões intelectuais e políticas que propiciaram uma discussão sobre como conter as influências estrangeiras em nossa cultura e a utilização da música com tal finalidade. A valorização, a partir da década de 1950, da produção musical entre os anos 1930 e 1945 e a denominação deste período como “Era de Ouro”.

MÚSICA BRASILEIRA, RADIODIFUSÃO, COMUNICAÇÃO

ABSTRACT

REIS, Roberta Araujo dos. **Era de Ouro da Música Popular Brasileira:** a construção do discurso. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Radialismo) Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

The study about the "Golden Era of the Brazilian Popular Music" and the conception of a talk that was built to posteriori. The factors that contributed for the need of make a historiography of the authentic Brazilian music and for form a national identity from the output musical. The social, economic, political changes and the sprouting of a cultural industry in the beginning of the century XX, mainly from 1930, that created an adequate environment for the disclosure and popularização of the Brazilian popular music, in special, the samba. The political and intellectual questions that provided an argument about as contain the foreign influences in our culture and the utilization of the music with such purpose. The valorization, from the decade of 1950, of the output musical between the years 1930 and 1945 and to denomination of this period as "Golden Era".

BRAZILIAN MUSIC, RADIO BROADCASTING, COMMUNICATION.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	JUSTIFICATIVA	12
1.2	ROTEIRO	13
2	REFERENCIAL TEÓRICO	14
3	A “ERA DE OURO”	17
3.1	ADVENTO DO ESTADO NACIONAL DE GETÚLIO VARGAS	18
3.2	DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA CULTURAL	24
3.3	UM POUCO SOBRE A HISTÓRIA DO RÁDIO NO BRASIL	28
3.4	A “ERA DE OURO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA”	33
4	A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO	43
4.1	A REVISTA DA MÚSICA POPULAR	46
4.2	FORMAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL	50
5	CONCLUSÃO	54
	REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

Muito se ouve falar que a produção musical brasileira está em crise, que não há mais compositores e cantores com talento, como antes e que a juventude não conhece e não dá valor às antigas canções e que, por isso, a música popular brasileira está perdendo suas raízes. Porém, apesar de parecer um assunto bem atual, esta questão já é levantada há bastante tempo. A questão da valorização da música popular brasileira entrou em discussão já nos anos 1920.

Os primeiros impulsos para que se pensasse na necessidade de uma produção historiográfica da música brasileira surgiu durante o Movimento Modernista. O Modernismo discutia a questão da brasilidade, da formação de uma identidade nacional e da forma como a música deveria ser incorporada à linguagem do povo.

[...] em relação às primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da raça até agora” [...] Para Mário de Andrade, o popular estaria valorizado na medida em que iria oferecer a matéria-prima que iria esboçar os traços gerais da identidade brasileira (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2007, p.1).

Desde 1910, o samba fazia sucesso na periferia e nos morros da cidade do Rio de Janeiro. O gênero era visto, pela maioria da população, principalmente pelas pessoas da elite, como coisa de vagabundo, de bandido. O ritmo dividia opiniões de intelectuais. Enquanto, para alguns, ele era a maior representação da cultura brasileira, para outros, ele representava o atraso cultural do Brasil, pois remetia a um passado escravista que as camadas mais altas da sociedade faziam de tudo para ser esquecido.

O samba urbano enfrentou um longo e penoso caminho até conseguir deixar de ser objeto de uma cultura marginalizada e ser consagrado como símbolo da cultura nacional.

A escalada do samba para obter seu lugar ao sol na galeria dos símbolos nacionais o levou a percorrer territórios minados. Sofrendo nos primeiros tempos com as investidas policiais, que não poupavam a malandragem e a capoeiragem, ele foi achincalhado como coisa de negros e vadios. O violão, companheiro das horas certas e incertas, foi desqualificado como instrumento de capadócio (PARANHOS, 2007, p.9).

Entre os obstáculos superados está a resistência de conservadores que insistiam na valorização da chamada cultura branca, erudita, com fortes influências européias. No entanto, esta aversão elitista não foi suficiente para impedir para que o samba se firmasse como ícone da cultura popular e na tradução da identidade nacional.

Este fato se tornou mais evidente na década de 1930, quando Getúlio Vargas chegou à presidência da República, com um programa de governo de cunho nacionalista. Durante o governo de Vargas, a música popular brasileira viveu sua “Época de Ouro”, o rádio se consolidou como principal meio de comunicação do país e o presidente soube como poucos utilizar os benefícios do rádio e da música, tanto para atingir a todas as camadas da sociedade, em todos os cantos do Brasil, quanto para doutrinar o povo.

A música popular brasileira passou a ser ouvida e admirada não só no Brasil, como também no exterior. Após receber um incremento significativo nos anos 1920, o samba se tornou hegemônico na década de 1930 na área da produção musical brasileira. (PARANHOS, 2007).

O ritmo, que até então só era produzido e tocado nas áreas mais pobres do Rio de Janeiro, ganhou novos adeptos e se espalhou pelo país. Cantores. Compositores e músicos brasileiros eram idolatrados. As emissoras de rádio dedicavam grande parte de sua programação à música popular e à descoberta e revelação de novos talentos. Entre 1930 e 1945, a música brasileira viveu seu período de glória. Período este que mais tarde seria denominado como “Era de ouro da música Popular Brasileira”. Porém essa denominação não era utilizada para designar a produção musical da época. Isso foi um discurso produzido, anos depois, por intelectuais e homens de imprensa nacionalistas.

Em 1945, Getúlio Vargas deixou a presidência do país. No cenário mundial, a Segunda Guerra havia terminado, com vitória dos países Aliados. Estados Unidos e União Soviética, antes aliados contra as forças do Eixo, passaram a ocupar lados antagônicos. Era o

início da Guerra-Fria, época em que o mundo ficou dividido em dois blocos: capitalistas e socialistas.

Os países latinos foram bombardeados pela cultura norte-americana. Com o Brasil não foi diferente. O país, que havia lutado ao lado de americanos e soviéticos no conflito mundial, agora fazia parte da área de influência dos Estados Unidos. A moda e os costumes passaram a ser copiados do exterior. No campo cultural, a música brasileira perdeu espaço nas emissoras de rádio para outros ritmos, principalmente latinos. (MUNHOZ, 2003)

Na década de 1950, houve um fortalecimento da idéia de decadência da produção musical brasileira. O desenvolvimento da indústria fonográfica e da quantidade de ritmos estrangeiros tocados nas rádios de todo país causavam grande preocupação nos intelectuais e jornalistas da época. A redefinição da nacionalidade cultural e das manifestações musicais da população se converteu no ponto central de debates que reuniram nacionalistas, que tinham o objetivo de resgatar e preservar a memória musical do Brasil.

Numa época marcada pelo crescimento da indústria fonográfica e pela multiplicidade de ritmos que tomavam conta das rádios, o samba deixava de ser hegemônico e dividia as paradas de sucesso das maiores emissoras de rádio do país com rumbas, jazz, boleros, fox e marchas de Carnaval. É nesse leque de produções estrangeiras ou de “influências estrangeiras” que muitos viram uma decadência da arte musical nacional (BRANCO, 2006, p.1).

Inúmeras publicações foram lançadas em defesa da música popular brasileira. Entre elas, a mais significativa foi a Revista da Música Popular, uma criação de Lúcio Rangel e Pêrsio Moraes. O objetivo da publicação era discutir e encontrar soluções para a crise pela qual passava a divulgação e a produção de música brasileira, naquele momento. Ao mesmo tempo, a revista tentava resgatar o samba tradicional tocado nas rádios na década de 1930. Além disso, é claro, os colaboradores da revista criticavam duramente a influência estrangeira em nossa cultura. (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2007)

O que conhecemos hoje como “Era de Ouro da Música Popular Brasileira” foi um período de intensa produção e valorização da música e dos ritmos nacionais, que precisou ser rememorada anos depois para conter a americanização da cultura brasileira.

1.1 JUSTIFICATIVA

A concepção desta monografia se justifica pela necessidade de entender como foi construída a idéia e o discurso de Era de Ouro da Música Popular Brasileira. Artigos, textos e livros que falam sobre música e samba mostram que os anos de 1930 a 1945, foram marcados pelo surgimento de grandes cantores e de grandes composições no cenário musical brasileiro. Porém, nota-se que essa valorização e essas denominações, Era de Ouro do Rádio e Era de Ouro da Música Popular Brasileira forma construídas depois desta fase. A abordagem de como discurso foi construído na mídia, de como o samba foi estabelecido como música brasileira de qualidade, envolve a história e a evolução da mídia e dos meios de comunicação no país, sua importância na formação do pensamento social e também da história nacional, isto é, a maneira pela qual a música foi incluída no contexto sócio-político da época.

Na década de 1930, a consolidação do rádio como meio de comunicação em massa contribuiu para a propagação do samba e das músicas de exaltação, bem como de grandes cantores, contribuindo assim com o projeto varguista de construção da identidade nacional.

Não podemos nos esquecer de que a atuação da mídia foi fundamental para a transformação do samba em identidade nacional. Entender como isso aconteceu e por que houve a necessidade da construção de um discurso a posteriori é o ponto de partida para compreendermos o fascínio que a música brasileira e esta época exercem, até hoje, em pessoas de idade e classe social tão diferentes.

1.2 ROTEIRO

Inicialmente tratarei da “Era e Ouro da Música”. Os fatores políticos e sociais que contribuíram para a formação de um cenário musical, com grande teor nacionalista, bem como o contexto histórico. Os cantores e compositores formaram o elenco desta época.

Em seguida, falarei da necessidade de se construir um discurso que fez com que a produção musical das décadas de 1930 e 1940 fosse classificada como “Era de Ouro da Música Popular Brasileira. A Revista da Música Popular e a formação do discurso.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Pode-se contar a história de um país percorrendo a história do tipo de arte predominante naquele lugar. Por exemplo, o cinema americano serve de base para entendermos a história dos Estados Unidos. O mesmo pode ser notado com a literatura na França; a pintura na Espanha e a escultura na Itália.

No Brasil, a arte mais forte, capaz de recontar sua história é a música popular. A ela é reservado o papel de construir a crônica do país, por retratar as mazelas e as alegrias do povo, as lutas, as derrotas e as vitórias da sociedade brasileira, além de ser o único meio de reunir populares e elite em volta de uma mesma produção.

Porém, uma questão que é sempre levantada desde o início do século XX diz respeito à tradição, à produção historiográfica da música popular brasileira e de como as raízes de nossa genuína cultura podem ser inseridas na memória coletiva.

Primeiramente, deve-se levar em consideração a força da tradição oral em nossa cultura. A passagem de sabedoria, de conhecimento e de tradição dos mais velhos para os mais novos, de geração em geração. Para a filósofa Marilena Chauí (1979, p.18)

“(os velhos) são fonte de onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara, pois, como escrevera Benjamin, só perde o sentido aquilo que no presente não é percebido como visado pelo passado”.

Neste caso, devemos entender por tradição como um guia político que transforma a história em patrimônio, uma ação que dá legitimidade ao passado.

Determinados acontecimentos históricos desencadeiam um processo de tentativa de ruptura com a tradição, como aconteceu no Brasil pós Segunda Guerra Mundial, quando a influência americana na América Latina desenvolveu a americanização do país. Os grandes pensadores e intelectuais nacionalistas viram a necessidade de resgatar o passado musical como forma de afirmação da identidade nacional contra a influência estrangeira. Este

processo é justificado por Coutinho (2002, p.18) como “curioso, mas compreensível, o fato de a tradição assumir tal importância precisamente quando se encontra ameaçado por um processo de ruptura radical”.

Em todo caso, a formação de uma memória coletiva é fundamental para a manutenção da tradição. Para Maurice Halbwachs, nossa memória é estruturada por diferentes pontos de referência, que fundamentam e fortificam os sentimentos coletivos de posse. Entre esses pontos de formação da memória, encontra-se a música. Nesse contexto, a memória nacional se coloca como a mais legítima das memórias coletivas.

Apesar da memória oficial negar a existência de outra história que não a dela, há o que Pollak classificou como “memória subterrânea”. Esta memória vem a tona em momentos em que a tradição está em crise, onde há o perigo de hegemonia das memórias concorrentes.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória Oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade [...] Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa (POLLAK, 1989, p.2).

Foi o que aconteceu no Brasil na década de 1950. Após a enxurrada de cultura estrangeira, principalmente americana, intelectuais viram a necessidade de resgatar uma tradição de quase duas décadas passadas em busca do referencial histórico da cultura brasileira. Muitos desses intelectuais se reuniram ao redor de um projeto de reformulação da memória coletiva, a Revista da Música Popular. Entre outros objetivos, essa publicação buscava reafirmar as raízes e, conseqüentemente, a tradição musical do país.

A Revista da Música Popular representava, naquele momento, uma tentativa de resgate ou, como definiu Hobsbawn, uma invenção da tradição ao criar um projeto de restauração da música brasileira dos anos 1930 e 1940.

Como reação à vertiginosa transformação do mundo moderno e à destruição dos velhos padrões sociais, a “invenção da tradição” tinha como objetivo promover uma continuidade entre passado e presente de ma sociedade. Graças a esse artifício, foi possível que a nação moderna se imaginasse enraizada na mais remota Antigüidade e unida por laços naturais (COUTINHO, 2002, p.19).

3. A “ERA DE OURO”

Os grandes pensadores e especialistas em música popular brasileira afirmam que o Brasil teve duas excelentes gerações musicais: a primeira na década de 1930 e a outra nos anos 1960.

A geração de 1930, da chamada “Era de Ouro da Música Popular Brasileira”, revelou nomes como Noel Rosa, Lamartine Babo, Geraldo Pereira, Ary Barroso, Dorival Caymmi e Ismael Silva. A segunda geração, a da “Era dos Festivais”, evidenciou talentos como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Caetano Veloso e Milton Nascimento. (MELLO, 2007)

Apesar dos trinta anos que as separam, essas épocas guardam algumas semelhanças.

A “Era de ouro da Música Brasileira” coincide com o início da popularização do rádio, que havia chegado ao Brasil no início dos anos 1920. Para se consolidar como meio de comunicação das massas, o rádio lançou mão da música genuinamente brasileira como forma de penetrar em todas as camadas da sociedade. Além disso, a música deste período era utilizada não só como forma de entretenimento, mas também de manipulação das camadas populares. O governo de Getúlio Vargas soube como ninguém colocar a música a seu favor.

Já a “Era dos Festivais” surge no início da popularização da televisão. Apesar de ter chegado ao Brasil em 1950, a TV demorou a se transformar em veículo de comunicação, principalmente devido a seu alto custo. Os festivais de música e os programas de auditório, tal como na época do rádio, fomentavam rivalidades, arrastavam uma legião de fãs-torcedores e contribuíram para o estabelecimento da televisão como principal meio de comunicação.

Tanto a “Era de Ouro” quanto a “Era dos Festivais” nasceram da necessidade de se produzir e de se ouvir música brasileira. Na década de 1930, o governo estava preocupado com a criação de uma identidade nacional e enxergou na música um instrumento perfeito para seus planos nacionalistas. Trinta anos depois, a Bossa Nova emergiu como uma música

inovadora, moderna. Mas muitos nacionalistas torceram o nariz para a turma da zona sul carioca, acusando-a de estrangeirismo, já que o novo ritmo tinha elementos do jazz. Neste mesmo período, a turma da jovem guarda, com suas músicas inspiradas no rock americano recebia críticas dos intelectuais e especialistas em músicas. Nesse contexto, os festivais da canção apareceram como uma renovação da música tipicamente brasileira. (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2007)

Outra semelhança entre as duas décadas é o fato de ambas terem acontecido durante períodos conturbados da política nacional. Em 1930, Getúlio Vargas chegava à presidência da República através de um golpe de estado que tirou do poder o presidente Washington Luís. Sete anos depois, outro golpe implantou o Estado Novo e colocou o país sobre a égide da ditadura getulista. Grande parte da produção musical desta época exaltava a pátria, sua beleza e seu povo trabalhador. Um dos exemplos mais enfáticos é a música Aquarela Brasileira de Ary Barroso. Já na década de 1960, o golpe militar de 1964 instaurou uma ditadura no país. O governo censurava, prendia, torturava e, por sua vez, os compositores usaram a música para protestar e denunciar as atrocidades cometidas.

Como podemos observar as duas “Eras”, a de ouro e dos festivais são símbolos da música popular brasileira e até hoje são lembradas e celebradas como os momentos mais férteis para a produção musical no Brasil.

3.1 ADVENTO DO ESTADO NACIONAL DE GETÚLIO VARGAS

Getúlio Vargas chegou ao poder em 3 de novembro de 1930, após a chamada Revolução de 30, sendo conduzido pela Junta Militar que derrubou o presidente Washington Luís. Governou como chefe revolucionário até julho de 1934, quando foi promulgada uma nova Constituição e ele foi eleito, pela Assembléia Constituinte, presidente do Brasil. (SILVA, 1992)

Ele assumiu a presidência, no auge da crise econômica provocada pela superprodução de café, principal produto de exportação do Brasil. Para tirar o país da crise, foi desenvolvida uma política industrial por substituição de importações. (TINHORÃO, 1998)

O trabalho e o trabalhador passaram a ser prioridade do governo Vargas. Com sua política voltada para o desenvolvimento capitalista, o Brasil se aproximou dos Estados Unidos e de seus ideais modernizantes, que passavam pela valorização do trabalho. Segundo esta política, que foi concretizada, posteriormente, pela carteira profissional de trabalho e pela Consolidação das Leis Trabalhistas, o trabalho era o responsável e o único meio do indivíduo melhorar suas condições de vida.

O governo Vargas caracterizou-se pela “Ideologia do Trabalhismo”. Nela, Getúlio aparece como o doador de toda a legislação trabalhista, que retirou o trabalhador brasileiro de sua situação de total esquecimento e abandono. A luta de classes é negada, já que os interesses de todos estão sendo harmonizados em função dos interesses da nação. O trabalho institui-se na medida de valor do indivíduo: ele é proclamado como única e real possibilidade de ascensão social. Não trabalhar, por outro lado, é trair a pátria (VICENTE 2, 2007, p.1).

Vargas também deu grande importância para a questão cultural, pois via ali a forma de consolidação da tão esperada unificação nacional. O Estado varguista lançou os ideais para uma política cultural criando o Ministério da Educação, que deu origem a vários outros órgãos. Para administrar esses órgãos, Vargas nomeou intelectuais influentes na sociedade brasileira, que passaram a ocupar posições de destaque no governo. Esses intelectuais contribuíram para a idéia de “salvação” da cultura brasileira.

A participação dos intelectuais na vida nacional respaldava-se na crença de que eles eram a elite capaz de salvar o país, pois estavam sintonizados com as novas tendências do mundo e atentos às diversas manifestações da cultura popular. Os artistas e intelectuais tratavam em suas obras das questões sociais que estavam na ordem do dia e participavam do debate político-ideológico entre a direita e a esquerda que mobilizavam o mundo (JÚNIOR, 2005, p.1).

Durante os primeiros meses do governo Vargas, ouvia-se, pela primeira vez, falar em uma política oficial de valorização da miscigenação brasileira.

O policromatismo, base sobre a qual se ergueu o mito da democracia racial brasileira, consistia, igualmente, num dos pontos de partida de reflexões político-sociais de pensadores ideologicamente comprometidos com a ditadura estadonovista. Cassiano Ricardo não se cansava de enaltecer o “berreiro cromático” ou o “escândalo de cores” chamado Brasil (PARANHOS, 2007, p.11).

Os anos 1930 também foram marcados pela popularização do rádio como meio de comunicação das massas e Getúlio Vargas usou todo o alcance desse novo instrumento de comunicação para divulgar suas idéias e controlar a população.

Os anos 30 também marcaram a consolidação do rádio como o primeiro veículo de comunicação de massa com alcance nacional. As emissoras aproveitaram o sucesso do samba, amplificando a fama de cantores, conjuntos e compositores. O governo Vargas via o rádio como instrumento de divulgação de seus projetos de afirmação do que seria chamado de identidade brasileira. O futebol e o samba se transformaram em fenômenos nacionais graças às transmissões radiofônicas (LUNA, 2007, p.2).

A Constituição de 1934, determinava que, em janeiro de 1938, novas eleições para presidente deveriam ser organizadas. Porém, em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas deu um golpe, prorrogando seu mandato, que terminaria naquele ano. Através de um falso documento, o presidente foi ao rádio anunciar a descoberta do Plano Cohen, um plano comunista para tomar o poder no país. Com esse pretexto, Vargas deu um golpe de estado, fechou o Congresso, dissolveu todos os partidos políticos existentes e promulgou uma nova Constituição, com tendências fascistas, que ficou conhecida como polaca, devido a sua inspiração na Constituição da Polônia. Começava assim o período da Era Vargas conhecido como Estado Novo. O país entrou num período de ditadura. (SILVA, 1997)

A instauração do Estado Novo pode ser compreendida como consequência do fortalecimento do estado e da influência da política getulista em todas as camadas da sociedade. Uma política populista começou a ser traçada. Vargas enxergava as classes urbanas como instrumento fundamental para sua manutenção no poder e implantação dos seus projetos. Foi durante o Estado Novo que o rádio se popularizou e Getúlio viu neste meio de comunicação e na música a forma mais eficiente de doutrinação das massas.

O imperativo da unificação nacional passava, neste momento, pela questão da cultura. Esta questão, além de fornecer elementos para a formação de uma identidade nacional, tão almejada por Vargas, passou a representar um eficaz instrumento de legitimação do discurso ideológico do Estado Novo junto às camadas populares.

A cultura popular não só fornece elementos para a construção de uma identidade nacional como também – quando veiculada controladamente pelos meios de comunicação – pode se apresentar como um eficaz instrumento para a legitimação do discurso ideológico do Estado junto às camadas populares (através da exaltação da figura de Vargas, de suas propostas de governo, etc) (VICENTE, 2007, p.1).

Para ganhar o apoio das massas, o regime estadonovista constituiu uma cultura nacional com capacidade de unificação do país e incorporou a ideologia do Estado à cultura popular, eliminando desta qualquer influência indesejável. Desde de meados dos anos 1930, portanto ainda no início de seu governo, Getúlio já emitia evidentes sinais de aproximação com a música popular. Este ponto pode ser mais bem entendido ao analisarmos o desenvolvimento da produção musical durante o Estado Novo, pois o governo via na música o principal meio de se atingir o imaginário popular.

A medida em que o Estado entra em campo para empreender uma operação simultânea de institucionalização e/ou resignificação do samba, ele atuará seletivamente na perspectiva de aproximar o samba dos seus projetos político-ideológicos e de apartá-lo daquilo que era tido e havido como dissonante frente ao ideário do governo Vargas (LUNA, 2007, p.1).

O golpe de 1937 estabeleceu um terreno propício para a aplicação dos projetos previstos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

O DIP foi criado em 1939, em substituição ao Departamento Nacional de Propaganda (DNP), com o objetivo de propagar a ideologia estadonovista, visando fazer da política da época um discurso presente nas ruas de todo o país.

O DIP possuía uma estrutura altamente centralizada, que dava ao governo as bases necessárias para assegurar o domínio da vida cultural do Brasil. Cabia ao Departamento coordenar propagandas, censurar peças teatrais, filmes e diversões públicas, organizar

manifestações patrióticas e dirigir o programa de radiodifusão do governo. Era uma espécie de superministério do Estado Novo e, junto com o Ministério da Educação, assumiu um duplo papel de atuação na área cultural, direcionando-se tanto para as elites, quanto para as camadas mais pobres da sociedade. ((SILVA, 1997)

Coube ao DIP criar e implementar o programa “A Voz do Brasil”, o mais importante veículo de divulgação das idéias varguistas. Transmitido diariamente para todo o país, com uma hora de duração, das 20 às 21 horas, o programa contava com um noticiário político e uma parte musical, onde as músicas apresentadas obedeciam sempre às normas nacionalistas e educativas do governo. (PAPINI, 2005)

O DIP deu atenção especial à cultura. Foi criado um órgão, chefiado por Gustavo Capanema, que tinha como principal meta homogeneizar a cultura nacional. O Departamento investiu em filmes de caráter educativo e na música erudita de Villa Lobos. Também estimulou a criação de um samba que valorizava o trabalho, além, é claro, do samba exaltação, como assinala Coutinho (2002, p.50): “No Estado Novo, quando se torna dominante a ideologia de culto ao trabalho, não há mais lugar para a filosofia da malandragem”.

Desde o início de sua história, na década de 1920, as letras de samba contavam, em sua maioria, com a temática do malandro. Com sua filosofia de aversão ao trabalho, esse personagem, à margem da sociedade capitalista em franco desenvolvimento, era exatamente o oposto da ideologia divulgada pelo Estado. Na década seguinte, o samba havia ficado conhecido como a “melodia do malando”. A política de Vargas se empenharia para reverter esse quadro. (VICENTE, 2007b)

No Estado Novo, esse personagem foi perseguido e reprimido. O chamado samba malandro foi o principal alvo dos censores do DIP. As músicas de valorização da malandragem foram substituídas pela exaltação ao trabalho. Desta forma o samba foi

consolidado como símbolo da música e da cultura nacional. A música servia para divulgar os ideais varguistas de trabalho e valorização da pátria. Grandes sambistas, antes perseguidos, foram incorporados pelo governo Vargas e a música assumiu o discurso moralista de elogio ao trabalho. Não havia mais espaço para o elogio ao ócio, as novas produções musicais deveriam glorificar o trabalho e mostrar suas vantagens. Foi neste período que surgiram os chamados “samba da legitimidade”, buscando transformar a figura do malandro em um exemplar operário. Um exemplo claro dessa mudança da música popular é o compositor Wilson Batista, malandro assumido, que compôs um “clássico da cultura malandra”, Lenço no Pescoço:

Meu chapéu do lado / tamanco arrastando / lenço no pescoço / uma navalha no bolso / eu passo gingando provoco e desafio / Eu passo gingando provoco e desafio / eu tenho orgulho em ser tão vadio / Sei que eles falam deste meu proceder / eu vejo quem trabalha andar no "misere" / Eu sou vadio porque tive inclinação / no meu tempo de criança tirava samba-canção / me chapéu.

E que anos mais tarde, já influenciado pela política trabalhista de Vargas, escreveu O Bonde de São Januário:

Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O bonde São Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar / Antigamente eu não tinha juízo / Mas resolvi garantir meu futuro / Vejam vocês / Sou feliz, vivo muito bem / A boemia não dá camisa a ninguém.

O samba, como música das classes mais baixas, já fazia sucesso nas rádios. Os intelectuais getulistas entenderam que seria impossível eliminá-lo do cenário musical. A solução encontrada foi dar a essa música maior refinamento e sofisticação. Surgiam assim os sambas exaltação, um marco deste período e o que melhor traduzia o ideário da política estadonovista. “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, foi o marco inicial deste tipo de música, cuja principal característica é o elogio à pátria, além de grande sofisticação melódica e harmônica. Este tipo de música se desenvolveu sob clara influência dos ideais nacionalistas e modernizantes do estado, afastando-se definitivamente do caráter regionalista e de tragédias domésticas, predominantes nos chamados sambas de morro.

Os sambas exaltação, graças a seus arranjos orquestrados, que lhes davam maior sofisticação, fez com que o ritmo conseguisse se popularizar em uma determinada camada da sociedade que até então não via o samba com bons olhos. (VICENTE, 2007b)

O “nacionalismo espontâneo” originário de compositores de extração popular e/ou de classe média, que se orgulhavam da sua condição de criadores do samba, era, portanto, ressignificado, em sintonia com a política cultural estado-novista. Ao mesmo tempo, os temas da mestiçagem e da conciliação de classes eram retrabalhados pelos ideólogos do regime, tendo em vista o enaltecimento da “democracia racial” e da “democracia social” supostamente existentes no país. (PARANHOS, 2007, p.17)

Antes de Vargas, o rádio era elitizado. Sua programação resumia-se a concertos, recitais e palestras culturais. Getúlio autorizou as propagandas comerciais nas rádios, estimulando uma competição até então inexistente e a profissionalização das emissoras, que passaram a contratar artistas e produtores.

Surgia, dessa forma, a “Era de Ouro do Rádio e da Música Popular Brasileira”. Grandes nomes foram lançados como Carmem Miranda, Aracy de Almeida, Ary Barroso, Braguinha, Lamartine Babo, entre outros.

Para difundir seu ideal, Vargas utilizou a Rádio Nacional como meio de se promover. A programação composta de musicais, informativos, esportes e novelas, entre outras atrações, era usada para estabelecer um vínculo afetivo entre o presidente e o povo, porém essa estratégia de controle das massas foi muito além de seus objetivos iniciais. A excelente programação radiofônica da época fez expandir a difusão de ritmos populares brasileiros, fazendo com que se inaugurasse não apenas a “Era de Ouro da Música Brasileira”, mas também a “Era de Ouro do Rádio”. (VICENTE, 2007)

3.2 DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA CULTURAL

No início do século XX, o surgimento de novas tecnologias e novos meios de produção causou grandes transformações na política, na economia, na cultura e na sociedade de todo o mundo. O mercado se expandiu e a modernização, principalmente do modo de vida

urbana, que se tornou mais acelerado, impôs um novo ritmo para a sociedade. Nesta nova conjuntura, a elite brasileira passou a negar suas raízes e a valorizar tudo o que vinha do exterior, da Europa e dos Estados Unidos.

Criou-se um abismo entre a cultura erudita e a popular. A música brasileira foi deixada em segundo plano, renegada, pois, para as elites, era uma coisa atrasada que não combinava com o momento de modernização pelo qual o país estava passando. (TINHORÃO, 1998).

A passagem Império – República e o surgimento de uma sociedade industrial consumista, exigiu maior número de mão-de-obra nos grandes centros urbanos. Esta, formada, em grande parte, por ex-escravos, que se instalaram na periferia, na chamada pequena África, onde o samba surgiu e, mais tarde ganharia adeptos da classe média branca, principalmente intelectuais.(SODRÉ, 1998)

Os caminhos trilhados pela música popular, em especial o samba, estão ligados ao contexto mais geral do desenvolvimento do capitalismo no Brasil.

Em 1926, chegou ao Brasil a vitrola. O desenvolvimento da gravação elétrica e a inauguração de várias gravadoras no país possibilitaram a revelação de novos cantores e compositores e a maior popularização da música popular. O sucesso dos discos de samba fez com que a indústria cultural se voltasse para um novo foco, o morro.

Esta mudança de visão originou um novo pensamento a respeito do ritmo. Muitos jovens músicos de classe média passaram a se interessar e a se envolver com o samba e com os sambistas. (VICENTE 2, 2007)

Quando foi implantado no Brasil, em 1922, o rádio, como veremos, se caracterizava por uma programação altamente erudita e não visava o lucro. Com a permissão da publicidade, as emissoras se tornaram comerciais e mais populares, o que causou mudanças significantes em sua programação. (MOREIRA e SAROLDI, 1984)

O erudito perdeu espaço para o popular. Um bom exemplo disso é um programa comandado por Ademar Casé, transmitido pela Rádio Philips. No início, o programa contava com duas partes, uma com músicas eruditas e outra com músicas populares. Com o sucesso da música popular, o programa precisou ser alterado, ficando com as duas partes totalmente dedicadas ao popular. (PAPINI, 2005)

Este é apenas um exemplo do que aconteceu com toda a programação radiofônica do país. Animados com o aumento da audiência, os anunciantes passaram a exigir das emissoras cada vez mais a contratação de músicos, o que acabou exigindo maior profissionalização destes e das próprias rádios.

O autoproclamado rádio educativo cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o *status* de principal plataforma de lançamento de música popular, deixando em segundo plano os picadeiros dos circos e os palcos dos teatros de revista. A produção e divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restrita às classes populares e a uma produção predominantemente negra ou mulata, passam a ser igualmente assumida por compositores e intérpretes brancos de classe média com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco (PARANHOS, 2007).

O ritmo brasileiro se espalhou pelo Brasil e passou a gerar discussões inflamadas sobre sua participação no cenário cultural do país. Para alguns intelectuais, o samba, devido a sua origem mestiça, demonstrava o atraso cultural da nossa sociedade, enquanto para outros ele era o símbolo da evolução da nossa cultura, o retrato da nova sociedade que estava sendo formada.

A profissionalização dos músicos fez com que sua produção atingisse todas as esferas da sociedade e da vida artística nacional. A indústria cultural se consolidou no país através do samba.

A década de 1930 foi um momento de profundas mudanças políticas e econômica no Brasil. Foi um período de grande expansão urbana e industrial. Essas mudanças refletiram intensamente no desenvolvimento social e cultural brasileiro. A principal delas foi a chegada de Getúlio Vargas ao poder.

Vargas assumiu a presidência em um período conturbado da economia do Brasil. A grande crise de 1929 havia acertado em cheio os produtores de café, principal produto de exportação do país. Com o país mergulhado em uma crise econômica, as importações diminuíram e o dinheiro que antes era enviado para o exterior passou a ser aplicado no mercado interno, o que ocasionou o crescimento das indústrias nacionais e, conseqüentemente, o crescimento da sociedade urbana. A consolidação deste novo modelo econômico gerou uma aceleração do processo de industrialização do país. (SILVA, 1997)

Com sua política capitalista, Vargas criou a imagem do homem trabalhador e de valorização do trabalho, ao mesmo tempo em que valorizava a cultura nacional. Com sua política nacionalista e buscando uma identidade nacional, o samba foi eleito como símbolo de nossa cultura. Durante o Estado Novo, o ritmo se legitimou como expressão maior da cultura popular brasileira.

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital (TINHORÃO, p.290, 1998).

A política cultural de Vargas consistiu na nomeação de intelectuais para postos de destaque. A participação de intelectuais e artistas na vida política do país permitiu que a produção cultural popular fosse retomada e a questão das raízes voltasse à pauta de discussão. A música popular brasileira deixou de lado o passado de preconceitos e foi sendo incorporada à sociedade. Os músicos populares e as rádios se profissionalizaram e o samba passou a envolver diversas camadas da população, dando a ele um aspecto de mistura de modernidade com regate das raízes. (VICENTE, 2007)

3.3 UM POUCO SOBRE A HISTÓRIA DO RÁDIO NO BRASIL

Pensar na “Era de Ouro da Música Popular Brasileira” é também pensar na “Era de Ouro do Rádio”, as duas épocas se confundem e se complementam. Um período da história do país onde este meio de comunicação foi fundamental para a informação, entretenimento e manipulação dos brasileiros e formação da identidade nacional.

O rádio chegou ao Brasil em 1922. sua primeira transmissão foi no dia 7 de setembro, durante a inauguração da Exposição Nacional, evento que comemorava o centenário da independência do país, na então capital federal Rio de Janeiro.

No dia da inauguração da exposição ocorreu a primeira demonstração pública, no Brasil, de uma transmissão radiofônica, levando espanto e curiosidade aos visitantes da Exposição Nacional. No pavilhão principal puderam ser ouvidos o discurso de Epitácio Pessoa (então presidente da República) e trechos da ópera “O Guarany”, de Carlos Gomes, que estava sendo executada no Teatro Municipal (CALABRE, 2004, p. 10).

A repercussão da primeira transmissão radiofônica no país foi enorme. Em 1923, o médico e antropólogo Roquette Pinto, em sociedade com Henrique Morize, presidente da Academia Brasileira de Ciências, inaugurou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. A partir daí, outros empresários começaram a investir em emissoras de rádio.

Como, no Brasil, o rádio foi lançado por intelectuais, a programação das emissoras, inicialmente, era altamente erudita, com programas culturais e educativos, como recitais de poesia, sarais e concertos. Os intelectuais iam às rádios dar palestras, entrevistas, vendo no veículo a possibilidade de elevar o nível cultural do país. Esse tipo de programação não atraía as camadas mais pobres da sociedade. “Esse rádio da década de 1920, com uma programação intelectualizada e de preços altos, terminava sendo ouvido pelo mesmo grupo que o produzia, ou seja, era um veículo de comunicação ligado às camadas altas da população”. (ibid, p.21)

Na década de 1930, com o advento de novas tecnologias e com a autorização, pelo então presidente da república, Getúlio Vargas, da transmissão de anúncios comerciais durante a sua programação, novas emissoras surgiram. Estas buscavam sempre atrair um público

maior. A rádio de cunho educativo deu lugar ao rádio comercial, que se transformou no principal revelador da nova música popular. Com sua popularização, os programas de rádio foram perdendo o caráter erudito. As mudanças foram alvo de críticas por parte da intelectualidade, que defendia a exclusividade dos programas educativos e elitizados. As críticas mais duras eram direcionadas para os musicais, que tocavam sambas, marchas e choros, ritmos de origem popular.

Até 1940, a Rádio Mayrink Veiga era líder absoluta de popularidade. Porém, no dia 8 de março de 1940, Vargas, através do decreto-lei nº 2073, criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, estatizando as empresas do empresário norte-americano Percival Farquhar, entre elas, a Rádio Nacional.

Desde 1936, quando foi inaugurada, a Nacional contava com uma excelente estrutura, uma das mais modernas da época, um auditório comparado aos grandes teatros e uma lista de profissionais de primeira grandeza, como Almirante e o maestro Radamés Gnatalli.

A Rádio Nacional iniciou suas atividades com a pretensão de se transformar na maior emissora do país. Já na inauguração contava com um *cast* de artistas exclusivos, composto, na maior parte, por jovens que já vinham atuando com sucesso nas rádios concorrentes.(...) A Nacional possuía várias orquestras, e entre seus maestros encontrava-se o jovem talentoso Radamés Gnatalli (CALABRE, 2004, p.31).

Ao ser incorporada ao Patrimônio da União, Getúlio Vargas nomeou para diretor o promotor do Tribunal de Segurança, ex-diretor das revistas “Sintonia” e “A voz do rádio” e organizador da censura teatral, Gilberto de Andrade. O novo diretor estabeleceu as metas para que a Rádio Nacional conquistasse a liderança. Para isso, Andrade manteve grande parte do quadro de funcionários da emissora.

O estabelecimento da nacional como uma das grandes emissoras de rádio propiciou a criação de novos programas. Entre eles destaca-se o semanal “Um milhão de melodias”, que foi ao ar a primeira vez em 6 de outubro de 1943. No repertório constavam duas músicas atuais, duas antigas e três estrangeiras. Para este programa, Gnatalli criou a Orquestra Brasileira com o objetivo de “dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao

dispensado às composições estrangeiras” (MOREIRA e SAROLDI, 1984, p.30).

A Rádio Nacional dedicou-se aos programas musicais como “A história do Rio pela música”, “Canção antiga”, “Vida musical e pitoresca dos compositores” e em concursos para se estabelecer como a maior emissora de rádio do país, desbancando as então líderes Mayrink Veiga e Tupi.

O rápido crescimento da Nacional e a importação de todos os equipamentos necessários para que a emissora ampliasse seu alcance demonstraram a importância do papel desempenhado pela emissora e, principalmente, pelo rádio no governo Vargas. Pois, desde de seu início, o rádio mostrava-se um excelente meio de propagação ideológica, principalmente em um país como o Brasil, com dimensões continentais e com a maioria da população analfabeta, mais de 56% da população adulta, em 1940.

Em 1942, a Rádio Nacional ganhou caráter internacional. A emissora passou a ser transmitida para toda a América Latina, em quatro idiomas, divulgando a música e o folclore brasileiros.

[...] em 31 de dezembro de 1942 a América Latina ganhava uma das cinco emissoras mais potentes do mundo: a nacional entrava no ar para transmitir programas diários em quatro idiomas, fazendo a divulgação metodizada da música e do folclore brasileiro lado a lado com a propaganda constante dos principais produtos do país (então o café, o algodão, a borracha e a madeira), através de uma estação de ondas curtas [...] (ibid, p.48)

A renúncia de Getúlio Vargas, em 1945, caiu como uma bomba sobre a Nacional. Gilberto Andrade, principal responsável pela transformação da emissora na maior e mais popular do Brasil, pediu demissão. Convidado por Assis Chateaubriand, do Diários Associados, Andrade assumiu a direção das rádios Tupi e Tamoio, levando consigo grande parte do elenco de sua antiga emissora.

Em 1950, a televisão chegou ao Brasil. Em 18 de setembro o Diário Associados fundou a primeira emissora de televisão do país. Em São Paulo nasceu a Rede Tupi de Televisão. A programação radiofônica aos poucos foi se transferindo para a televisão. O

reinado do rádio, como principal e mais popular meio de comunicação, começava seu declínio.

A PROGRAMAÇÃO RADIOFÔNICA NA “ERA DE OURO DA MÚSICA”

As rádios seguiam um mesmo padrão de programação, que contava com quatro núcleos básicos, dramaturgia, jornalismo, variedades e música, e ficou em vigor até a década de 1960.

Na parte de dramaturgia, as rádio-novelas eram as estrelas. Esses programas exerciam grande influência sobre o cotidiano das pessoas e geravam debates inflamados. No auge do gênero, havia emissoras que tinham mais de seis rádio-novelas em sua grade de programação diária. Duas delas merecem destaque: “Em busca da felicidade” e “O direito de nascer”.

“Em busca da felicidade”, escrita pelo cubano Leandro Blanco com adaptação de Gilberto Martins, foi a primeira rádio-novela brasileira, transmitida pela Rádio Nacional, estreou em 5 de junho de 1941 e ficou no ar durante dois anos e meio. “O direito de nascer” estreou em janeiro de 1951, quando esse tipo de programa já não fazia mais tanto sucesso. Porém, o folhetim do também cubano Félix Caignet, que já havia sido irradiado em outros países da América Latina alcançou um estrondoso sucesso e já ganhou três versões para a televisão, em 1974 e 1978 para a TV Tupi e em 2001 para o SBT.

Como os custos para a produção das rádio-novelas eram muito altos, elas eram produzidas no Rio de Janeiro e em São Paulo e suas cópias eram distribuídas pelas agências de publicidade para outros estados.

O núcleo de jornalismo das rádios contava com redatores, locutores e repórteres. Logo no início, as notícias eram retiradas dos jornais impressos, cabendo às emissoras somente comentar os acontecimentos. Com o crescimento da indústria radiofônica e sua profissionalização, cada rádio passou a produzir seu próprio noticiário.

Em 28 de agosto de 1941, estreou, na Rádio Nacional, o “Repórter Esso”, programa jornalístico que serviu de modelo para outras atrações do gênero. Inicialmente transmitido somente no Rio de Janeiro, com o crescimento de sua popularidade, passou a ser produzido nas principais capitais do país, como São Paulo, Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte. O noticiário foi líder de audiência até ser retirado do ar, na década de 1960 e passar a ser transmitido pela televisão.

O rádio foi antes de tudo um instrumento de entretenimento. Nesse quesito os programas de variedade eram imbatíveis. Os humorísticos eram líderes de popularidade. O mais famoso deles foi o “Balança, mas não cai”, que estreou na Nacional na década de 1950 e foi mais um a ser copiado para a televisão. O programa levava ao ar sátiras do cotidiano, retratadas pelos moradores de um edifício.

A Mayrink Veiga lançou vários humorísticos que disputavam a preferência popular com a Rádio Nacional.

Os programas de variedade também faziam parte do núcleo de entretenimento. O público lotava os auditórios das emissoras, que eram abertos para a transmissão dos programas, apresentados ao vivo. Entre as atrações, a mais esperada e que fazia mais sucesso era o show de calouros.

Porém, o núcleo imbatível, a estrela de todas as rádios, era, sem dúvida, a música. As grandes emissoras possuíam orquestras próprias e tinham o seu *cast* exclusivo de cantores.

Dentro do setor musical, o grupo de maior destaque junto ao público ouvinte era o dos cantores populares. A maior parte das apresentações dos cantores nas emissoras de rádio era feita em programas de transmissão ao vivo e com presença de auditório [...] Apresentar-se em uma emissora como a Nacional do Rio de Janeiro ou a Tupi do Rio ou São Paulo, para um intérprete musical, significava ter a possibilidade de se tornar conhecido por milhares de ouvintes e de vender discos pelo país inteiro (CALABRE, 2004, p.39).

O rádio foi o responsável pelos títulos de “Rei da Voz” e “Rainha do Rádio”. O público lotava os auditórios para ver seu ídolo de perto. Foi nessa época que surgiram os fãs-clubes, quando os fãs se organizavam para torcer por seu artista preferido.

A música popular e os programas que a priorizavam marcaram a história do rádio no Brasil.

3.3 A “ERA DE OURO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA”

O samba nasceu na chamada Pequena África, região da Praça Onze, no centro da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX. Oficialmente, a primeira música de samba a ser gravada foi “Pelo telefone”, de 1917, de autoria de Donga e Mauro de Almeida. (MOURA, 2004)

Porém, no início, o samba era amaxiado, não tinha o ritmo sincopado que conhecemos hoje. As alterações ocorridas e que contribuíram para a popularização do ritmo em outras camadas da sociedade foram introduzidas pela turma do Estácio.

O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o conhecemos hoje em dia. A primazia do Estácio sobre os outros redutos do samba carioca é admitida por todos (SANDRONI, 2001 apud MOURA, 2004, p.75).

Uma das figuras mais emblemática da turma do Estácio foi Ismael Silva. Nascido em Niterói, Ismael mudou-se para o subúrbio do Rio de Janeiro ainda criança. Desde cedo já freqüentava as rodas de samba do Estácio. Em 1928, fundou a primeira escola de samba, a Deixa Falar.

Na década de 1920, foi procurado pelo cantor Francisco Alves, que queria comprar as músicas de Ismael e assinar como autor, fato muito comum na época. O sambista aceitou a proposta e a parceria durou até 1935. Foi através de Francisco Alves que o samba ganhou popularidade e passou a predominar nas rádios na década de 1930, como explana Souza (2003, p.33): “Através da grande popularidade do rei da voz (e apesar de sua afeição pouco afeita ao sincopado), este novo samba do Estácio – que serviria de molde para o modelo básico vigente até hoje – passou a predominar.”

Nos anos 1930, Ismael tornou-se uma das figuras mais procuradas pelos cantores, sendo gravado por grandes nomes do rádio, como Mário Reis, Carlos Galhardo e o já citado

Francisco Alves. Entre os grandes sucessos compostos por Ismael Silva podemos citar “Se você jurar”, “Agora é cinza” e “Antonico”. (SOUZA, 2003)

Além de Ismael, outro autor que teve importante participação na elevação do samba à categoria de principal artigo nacional foi Sinhô. Apesar de ter morrido em 1930, portanto no início da “Era de Ouro da Música popular Brasileira”, sua obra foi bastante explorada nos anos seguintes, principalmente por Mário Reis. O cantor aprendeu a tocar violão com Sinhô e, posteriormente, tornou-se seu maior intérprete.

Sinhô foi o responsável pela fundação de um mercado musical profissional, até então marcado pelo amadorismo.

O tempo de reinado de Sinhô marca o início da substituição, ainda que nunca integral, da produção artesanal do samba, feito aos poucos e com indeterminado tempo de maturação nas rodas de samba dos pagodes cariocas, pela produção industrial, com seu ritmo de produção em série que, de certo modo, obrigava os compositores a utilização de temas musicais oriundos dos mais diversos meios socioculturais [...] (FENERICK, 2002 apud PAPINI, 2005, p.8)

O compositor foi o primeiro que se tem notícia a exigir o reconhecimento autoral. Fato que aconteceu em 1921, com a composição “Fala baixo”. (PAPINI, 2005)

Entre as obras de Sinhô, auto-intitulado Rei do Samba, destacam-se “Jura”, “Gosto que me enrosco” e “Cansei”.

Outro grande dessa primeira fase da música popular brasileira é Pixinguinha. A ele é creditada a invenção da linguagem orquestral brasileira, integrando instrumentos de sopro ao samba. Seus arranjos chamaram a atenção dos produtores das gravadoras, que não conseguiam encontrar quem fosse capaz de escrever arranjos com a bossa pedida pelo samba e pelas músicas de carnaval. Incorporou elementos brasileiros em um ambiente ainda muito influenciado por técnicas estrangeiras, transformando a forma de se fazer arranjos e orquestrações.

Pixinguinha formou seu primeiro conjunto musical na década de 1910. Os Oito Batutas contava, além do compositor, com seu irmão, China, Donga, Néelson Alves, Raul

Palmieri, Jacob Palmieri, José Alves de Lima e Zezé. O grupo fez excursões pelo Brasil e pela Europa, divulgando nossa música. (CABRAL, 1997)

A adesão da classe média à música popular pode ser notada pelas composições de Noel Rosa, estudante de medicina; Ary Barroso, bacharel em direito e Braguinha, arquiteto, isso só para citar alguns. Essa expansão territorial e social da música popular pode ser perfeitamente exemplificada pela parceria entre Ismael Silva, negro, do bairro pobre do Estácio, e Noel Rosa, branco, de Vila Isabel. (PARANHOS, 2007)

Noel Rosa nasceu em 1910. Aos treze anos já tocava bandolim e violão. Em 1929, formou com Braguinha e Almirante o Bando dos Tangarás, um conjunto que tocava canções com inspirações nordestinas. Neste mesmo ano, compôs seu maior sucesso, a música “Com que roupa”.

Noel evidenciou a atração que parte da classe média sentia pelo samba em sua composição “O X do problema”, de 1936. A partir daí, o compositor passou a servir como ponte entre bairros e segmentos sociais diversos, transitando confortavelmente tanto entre os bambas do Estácio, quanto entre os músicos de Vila Isabel. (PARANHOS, 2007)

Defensor da música nacional e ferrenho crítico da influência estrangeira no cenário cultural do país, Noel utilizou a música para satirizar o estrangeirismo, como em “Não tem tradução”, de 1933 e no samba-choro “Tarzan”.

Apesar de valorizar a cultura nacional, Noel não era adepto aos samba-exaltação, como explica Rennó:

Noel tratou da identidade nacional e, por extensão, do Brasil. Só que, ao contrário de um mestre do samba-exaltação como Ary Barroso, ele nunca foi exaltativo, mas crítico, chegando ao irônico e ao satírico. De olhar aguçado para as mazelas da nação, inaugurou a linha da música de cunho social entre nós. (s.d)

Outra coisa com a qual Noel não concordava era a identificação do sambista como um malandro marginal. A figura do malandro em suas músicas era mostrada por um lado mais

humano, com alegrias e dificuldades. Essa questão alimentou um verdadeiro conflito musical entre Noel Rosa e Wilson Batista.

Quando em 1933, Batista escreveu a já mencionada “Lenço no pescoço”, Noel respondeu com “Rapaz folgado”, onde ele dizia que malandro que é malandro trabalha. Wilson não fez por menos e lançou “Mocinho da Vila”, em que critica Noel por falar de malandro. A réplica do compositor da Vila veio com “Palpite Infeliz”, que Batista respondeu com “Frankstein da Vila”, zombando dos problemas físicos de Noel, que não respondeu, dando fim ao duelo. (SOUZA, 2003)

O poeta da Vila é até hoje lembrado como um dos maiores nomes do samba. Em apenas 26 anos de vida, Noel compôs mais de 200 canções, entre as quais cabe citar, “Filosofia”, “Coisas Nossas”, “Conversa de Botequim”, “Feitiço da Vila” e “Feitio de Oração”.

Ary Barroso é considerado o cantor ícone da “era do rádio” e maior representante do samba-exaltação. Ganhou notoriedade internacional com “Aquarela do Brasil”, sem dúvida sua mais famosa composição. (PAPINI, 2005)

Mineiro de Ubá, Ary se mudou para o Rio de Janeiro para estudar Direito (MOURA, 2004). Em 1932, entrou para a Rádio Philips, trabalhando como pianista. Um pouco depois, assumiu outras funções, como locutor, comentarista esportivo, animador e humorista, atuando em diversas emissoras.

Em 1937, passou a comandar programas de calouros, primeiro no rádio e depois na televisão. Seus programas revelaram nomes como Dolores Duran e Elizeth Cardoso. Uma das exigências de Ary era que seus calouros só cantassem música nacional.

Defensor dos direitos autorais, foi um dos fundadores e primeiro presidente da União Brasileira dos Compositores - UBC. (PARANHOS, 2007)

O nome de Ary Barroso está ligado a grandes sucessos da música popular entre as décadas de 1930 e 1950, como “Faceira”, “Tabuleiro da Baiana”, “Na baixa do sapateiro” e “Isso aqui o que é?”

Braguinha foi outro compositor da classe média que se rendeu aos encantos da música popular brasileira. O pseudônimo de João de Barro foi adotado porque não queria que seus familiares e amigos descobrissem que ele estava envolvido com música, área que na época era vista com muito preconceito. (PAQUITO, 2007)

Com o final do Bando dos Tangarás, do qual fazia parte, foi trabalhar como diretor artístico da Columbia, futura Continental, sem, no entanto, abandonar a música. Compôs marchinhas de grande sucesso, como “Chiquita Bacana”, “Pastorinhas” e “Yes, nós temos bananas”. Mas, seu maior sucesso foi com a letra da música “Carinhoso”, composta por Pixinguinha vinte anos antes.

Noel Rosa não estava sozinho em suas críticas às influências culturais estrangeiras. Lamartine Babo, também membro da classe média que aderiu à música popular, utilizava suas composições para debochar deste fenômeno. (PARANHOS, 2007)

Lamartine Babo deixou seu nome gravado como um dos maiores compositores, sendo considerado um dos autores mais dos criadores mais inventivos e originais. Criador de marchinhas de carnaval conhecidas e cantadas até hoje, como “O teu cabelo não nega” e “Linda morena”, seu nome virou sinônimo de carnaval. (RENNÓ, s.d)

O compositor também se dedicou a programas de rádio, onde contava piadas e fazia esquetes, além de cantar. É de sua autoria a letra dos hinos dos quatro grandes times de futebol do Rio de Janeiro, Flamengo, Botafogo, Fluminense e Vasco.

Outro notável compositor da “Era de Ouro da Música Popular Brasileira” foi Wilson Batista. Nascido em campos, cidade fluminense, participou, ainda criança, da banda Lira de Apolo, onde tocava triângulo. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, no início da década de

1920, transformou-se em um dos principais personagens da boemia da Lapa. Orgulhava-se em ser malandro e vivia em um ambiente de brigas, drogas e trapças. (SOUZA, 2003)

Compositor eclético, suas obras foram do baião ao rock balada, passando pelo bolero, fox e músicas juninas, mas seu forte mesmo era o samba. Gravou os vários estilos do gênero, de breque, samba-canção, batucada... Suas músicas falavam de malandragem, preconceito e questões sociais. (ibid)

Além das músicas compostas no período de conflito com Noel, são famosas suas composições “Mulato Calado”, “Eu sou assim” e “Louco”. Wilson Batista tornou-se ao lado de Geraldo Pereira e Assis Valente um dos grandes sambistas da boemia carioca.

Geraldo Pereira é mais um grande nome do samba que se destacou no cenário musical brasileiro nos anos 1930. Mineiro de Juiz de Fora, mudou-se para o Rio de Janeiro aos 12 anos de idade, indo morar no morro da Mangueira.

Suas músicas retratavam o cotidiano da vida dos morros. Destacou-se como compositor de sambas da Mangueira. Algumas de suas músicas, como “Bolinha de Papel” e “Falsa Baiana”, foram resgatadas tempos depois pela turma da Bossa Nova, principalmente por João Gilberto. (MURGEL, s.d.)

Também são de autoria de Pereira, “Escurinha”, “Ecurinho”, “Sem Compromisso” e “Você ta sumindo”.

Assis Valente começou a compor no início dos anos 1930. Seu primeiro samba foi “Tem francesa no morro”, que ficou famosa na voz de Araci Côrtes. Foi apresentado a Carmem Miranda por Josué de Barros. A cantora tornou-se sua maior intérprete e durante dez anos seguidos Valente compôs exclusivamente para ela. Porém seu maior sucesso, a música “Brasil Pandeiro”, foi recusado pela pequena Notável, sendo gravado pelo grupo Anjos do Inferno, em 1940. (SILVEIRA, 2003)

Assim como Noel Rosa, Assis Valente também pode ser considerado um cronista de sua época, de acordo com PAQUITO (2007), “Assis era um cronista sutil do Brasil das décadas de 30 e 40, fazendo transparecer as tensões sociais através da leveza e do humor provocativo, aproximando-se, nesse sentido, de Noel Rosa”.

“E o mundo não se acabou”, “Fez bobagem”, “Camisa Listrada”, “Recenseamento” e a marcha natalina “Boas Festas” são algumas das composições que compõem a obra de Assis Valente.

Além de Assis Valente, no repertório de Carmem Miranda predominava também as músicas de Dorival Caymmi. O compositor nasceu na Bahia em 30 de abril de 1914. Em 1936, ganhou um concurso de músicas de carnaval. Dois anos depois, mudou-se para o Rio de Janeiro, entrando de vez para o mundo da música.

Seu primeiro grande sucesso foi com "O que é que a baiana tem?", lançado no filme "Banana da Terra", de 1939, na voz de Carmen Miranda, estrela do longa. (CAYMMI, s.d.)

Suas composições são caracterizadas por temas praianos e pelas belezas da Bahia, configurando, desta maneira a imagem que o estado tem hoje em dia. Belos exemplos são “Lá vem a baiana”, “Coqueiro de Itapuã” e “Você já foi a Bahia”.

Além de grandes compositores, a “Era de Ouro da Música Popular Brasileira” também foi marcada pelo surgimento e ascensão de grandes intérpretes. Dois quais, vale destacar Carmem e Aurora Miranda, Mário Reis, Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Aracy de Almeida, Aracy Côrtes e Marília Batista.

Carmem Miranda, a pequena notável, nasceu em Portugal, mas veio para o Brasil ainda bebê, com dez meses de vida, sendo criada em meio à boemia carioca. É, até hoje, a cantora brasileira que mais fez sucesso no exterior. Dona de um estilo absolutamente único e particular, tanto na maneira de cantar como na performance de palco, teve uma vida de mito, cheia de glórias e dramas. Carmem Miranda marcou tanto com seu estilo de cantar, revirando

os olhos, mexendo as mãos e gingando, com seu sorriso e seus trajes cheios de balangandãs, que ficou marcada como o símbolo brasileiro mais conhecido no mundo.

No final da década de 1930 Carmem se apresentava no Cassino da Urca, como artista exclusiva da casa. Interpretava os melhores compositores da época, como Assis Valente e Ary Barroso. Foi vista por Lee Schubert, empresário americano de muita influência na Broadway, cantando “O que é que a baiana tem”. O empresário, então, convidou Carmem para cantar nos espetáculos norte-americanos. Seu sucesso estrondoso, nos EUA, fez com que a cantora logo estrelasse filmes em Hollywood. (ROCHA, s.d.)

Por seu sucesso no exterior foi considerada a embaixatriz da Política da Boa Vizinhaça, recebendo a missão de construir a imagem do Brasil em outros países. (PAPINI, 2005).

A irmã de Carmem, Aurora Miranda foi outra grande cantora dos áureos tempos da Música Popular. Estreou no rádio em 1932, na emissora Mayrink Veiga. Já no ano seguinte lançou seu primeiro disco, "Cai, Cai, Balão", onde cantava com Francisco Alves. Gravou com sucesso outras músicas de carnaval, e logo começou a se apresentar em dupla ao lado da irmã, Carmen Miranda. Seu maior sucesso foi a música "Cidade Maravilhosa", de André Filho.

O cantor Mário Reis nasceu em uma família rica do Rio de Janeiro, começou a ter aulas de violão com Sinhô, por volta de 1926. Gravou seu primeiro disco pela Odeon, em 1928. Ao contrário dos vozeirões que dominavam a rádio nesta época, Mário Reis possuía um estilo mais intimista e particular de cantar, com uma divisão rítmica mais ágil, dando uma interpretação diferente às canções. Por isso, foi considerado o mais moderno dos cantores. Seus primeiros sucessos foram gravações de músicas de Sinhô, como "Que Vale a Nota sem o Carinho da Mulher" "Jura" e "Gosto que Me Enrosco". (JÚNIOR, 2005)

Conhecido como o rei da voz, Francisco Alves foi fundamental para a consolidação do mercado fonográfico nacional, sendo o primeiro cantor a realizar uma gravação através do

processo elétrico. O cantor surgiu justamente com a popularização do disco e do rádio. Seu primeiro disco foi lançado em 1919. Estourou como maior cantor do Brasil em 1927, com um disco lançado pela Odeon. Comprava composições de grandes sambistas e assinava como suas. (BARBOSA, 2001)

Considerado, lado de Francisco Alves, Silvio Caldas, o melhor dos grandes cantores da era do rádio, Orlando Silva teve auge entre os anos de 1935 a 1942. Foi apresentado ao Rei da Voz pelo violonista e compositor Bororó, em 1934. Ingressou no rádio e, em 1935 gravou o primeiro disco. No ano seguinte participou de um filme e da inauguração da Rádio Nacional, onde passou a ter seu próprio programa. Recebeu o apelido de cantor da Multidões durante uma temporada em São Paulo, onde foi assistido por cerca de 10 mil pessoas. Em março de 1937 lançou o que seria um de seus maiores sucessos: “Lábios que Beije”. Orlando fez também as primeiras gravações de “Carinhoso”. (JÚNIOR, 2005b)

Carioca do bairro de São Cristóvão, Silvio Caldas iniciou seu contato com a música ainda criança, aos 5 anos já se apresentava em teatros como cantor. Sua primeira gravação foi em 1930, e desde o início ganhou notoriedade interpretando sambas. Silvio Foi levado por Ary Barroso para o Teatro Recreio, onde lançou seu primeiro sucesso, "Faceira", do próprio Ary. A partir de 1934, através de uma parceria com Orestes Barbosa, demonstra seu talento para a seresta, gênero que o promoveria por todo o Brasil. Em 1937 lançou dois de seus grandes sucessos, “Chão de Estrelas” e “Meu Limão Meu Limoeiro”. No ano seguinte foi eleito Cidadão Samba ao cantar a música "Pastorinhas", de Noel Rosa e João de Barro. Afastou-se da vida artística no final da década de 60. (JÚNIOR, 2006)

Considerada a maior intérprete de Noel Rosa, Aracy de Almeida começou cantando em igrejas do subúrbio do Rio e foi levada ao rádio, em 1933, por Custódio Mesquita, que a ouviu cantar. Logo fez fama como intérprete de sambas nas rádios Philips, Mayrink Veiga,

Ipanema e Tupi, e fez história com gravações antológicas de "Palpite Infeliz", "Tenha Pena de Mim", "Fez Bobagem, e "Feitiço da Vila".

Aracy Côrtes foi uma das primeiras estrelas da música brasileira, interpretando em composições de Ary Barroso, Benedito Lacerda e Assis Valente, entre outros. O primeiro disco foi lançado em 1925 e poucos anos depois teve enorme sucesso com o samba "Jura", de Sinhô. Foi a primeira estrela de revista a viajar pelo exterior, divulgando a música brasileira. Entre as décadas de 1950 e 1960 se afastou do meio artístico, voltando em 1965 no espetáculo "Rosa de Ouro", que rendeu dois discos.

Com personalidade forte, sempre polêmica, falava sempre o que queria, e sua maneira de cantar foi fundamental para desenhar os rumos do samba cantado pelas mulheres.

Marília Batista compunha e cantava suas próprias músicas. Na década de 1930 conheceu Noel Rosa, Almirante e Luiz Peixoto e gravou um disco pela Victor, com músicas suas em parceria com o irmão Henrique Batista. Contratada pela Rádio Philips, fez sucesso no programa de Adhemar Casé, se apresentando ao lado de Noel Rosa, com quem gravou um disco. Tocou também com o regional de Benedito Lacerda e gravou em torno de 30 discos ao longo de sua carreira. Foi, ao lado de Aracy de Almeida, uma das mais importantes intérpretes da obra de Noel Rosa, além de divulgadora de seu trabalho. Entre as suas gravações de estão “De Babado”, “Cem Mil-réis”, “Quem Ri Melhor”, “Você Vai Se Quiser” e “Provei”.

Além destes, destacaram-se como grandes intérpretes da “Era de Ouro da Música Popular Brasileira” Dick Farney, Isaurinha Garcia e Linda Batista.

4. A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO

A história da segunda metade do século XX foi condicionada diretamente pelo resultado da Segunda Guerra Mundial. No final do conflito, que deixou as nações européias completamente destruídas, emergiram duas potências que passaram a disputar influências pelo mundo.

De um lado, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), com sua política e seus ideais socialistas, do outro, representando os interesses do capitalismo, os Estados Unidos. O mundo estava dividido em dois blocos antagônicos: os que apoiavam a política americana e os que se alinhavam com a política soviética. Começava a Guerra Fria, uma guerra não declarada entre Estados Unidos e a URSS, que teve uma forte base ideológica. (PAZZINATO, 1997)

Enquanto isso, na América Latina ocorria um enorme processo de mudanças na configuração política da maioria dos países, inclusive no Brasil. Após quinze anos de governo, Getúlio Vargas deixou a presidência da República, sendo substituído por Eurico Gaspar Dutra, eleito através do maior processo eleitoral visto até então na história do país.

Preocupados com a onda comunista, os EUA se apressaram em formar alianças regionais com o objetivo de combater uma possível expansão soviética. Entre os objetivos da grande potência capitalista estava o desenvolvimento de uma política de defesa para o continente, dificultando a penetração de influências não-americanas na região.

No imediato pós-guerra, o inimigo não mais era representado pelos antigos regimes autoritários de tendência fascista, mas pelos governos reformistas ou os movimentos sociais que pudessem pressionar por reformas políticas e sociais que implicassem na redução da capacidade de intervenção dos EUA no continente. Assim, iniciou-se a definição de políticas de contenção aos movimentos que pudessem significar alguma ameaça à ordem vigente e, como decorrência, aos interesses das elites norte americanas (MUNHOZ, 2003).

Em 1948, foi criada, na Conferência de Bogotá, a Organização dos Estados Americanos (OEA), que consolidou as estratégias de defesa para a América Latina, fortalecendo a hegemonia norte-americana na região.

Assim como a União Soviética controlava o Leste Europeu, os Estados Unidos pretendiam controlar o continente americano. No entanto, o governo dos EUA pensava o continente como uma espécie de reserva a ser mantida sob estreito controle, mas ao mesmo tempo a negligenciava (ibid).

Porém, já em 1941, com o bombardeio japonês às bases norte-americanas de Pearl Habor, todo o continente americano se uniu contra um inimigo comum, neste caso, os países do Eixo. Teve início o pan-americanismo, o auge da Política da Boa Vizinhança, implantada pelo presidente norte-americano Franklin Roosevelt, cujo lema era “A América para os americanos”. Esta política intensificou as relações e as trocas culturais entre os Estados Unidos e os países latinos, entre eles, o Brasil.

No Brasil, os norte-americanos começaram a demonstrar seu poder de influência em 1943. A partir deste ano, já é possível observar a prática de uma política de facilitação da penetração dos EUA, que culminaria com o processo de americanização do país.

Um dos fatores que contribuíram para isso foi o surgimento de uma nova classe-média, no Brasil pós-guerra, que propiciou um terreno fértil para o crescimento da cultura dos Estados Unidos entre os brasileiros. A nova camada média urbana almejava uma vida parecida com a da classe-média americana.

Entre tantas ações em conjunto destacam-se os intercâmbios estudantis, alunos brasileiros conseguiam bolsas de estudos nas Universidades americanas; Walt Disney criou o personagem Zé Carioca, um papagaio, símbolo da fauna brasileira, que adora samba e se veste como malandro; Ary Barroso foi contratado para compor para o cinema norte-americano. Porém, o expoente máximo e ícone deste período e dessa política de aproximação foi Carmem Miranda. Com o Bando da Lua, a cantora estreou diversos filmes de enorme sucesso em Hollywood.

Coube à figura da baiana internacional sintetizar as questões da Política da Boa Vizinhança, em sua transposição para o universo dos filmes musicais [...] ninguém melhor que Carmem personificou as nuances desse embate de expectativas. Com sua figura branca, representando a baiana, ela aparecia coberta por frutas ou pela sua evocação sempre a pairar sobre sua cabeça (MENDONÇA, 2005).

Nesse jogo de aproximação e poder, fica evidente a construção de um discurso de superioridade norte-americana e de submissão brasileira.

No jogo da aproximação entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, entraram em cena importantes elementos simbólicos para a construção de uma geografia cultural que enfatizasse o poder norte-americano abaixo do equador. O caminho entre as Américas deveria ser uma avenida de mão dupla: os brasileiros tinham de ser convencidos de que o *American way of life* (jeito americano de viver) era o ideal da democracia, e os americanos acreditaram nos brasileiros como inofensivos amantes do samba e das mulatas (MAUAD, 2004 apud PAPINI, 2005).

No início dos anos 1950, os gêneros estrangeiros como bolero, fox-trot e tango eram predominantes na programação radiofônica do país. A música americana, principalmente o jazz, ganhava cada vez mais adeptos brasileiros. Pois com o crescimento do mercado de discos, os produtores passaram a encomendar pesquisas de mercado visando atingir o gosto do maior público. Como quem mais consumia discos era justamente a classe-média fascinada pela cultura americana, as gravadoras começaram a investir nas músicas de nossos vizinhos do norte e nas brasileiras que tivessem influências americanas. Com as gravadoras inundando o mercado com as músicas norte-americanas e suas equivalentes, as rádios, por sua vez, passaram a tocar cada vez mais esse produto, deixando a música popular nacional de lado.

Começava a crescer, neste momento, a necessidade de estabelecimento de uma linguagem musical nacional, de afirmação das raízes. A autenticidade de um ritmo genuinamente brasileiro, o samba, como símbolo principal da nossa música e cultura ganha força.

A percepção de que a música brasileira ocupava um espaço menor nos meios de comunicação, tornou-se uma forte preocupação para um conjunto de homens da imprensa, dado o temor pela internacionalização e perda de referenciais para a cultura nacional [...] Neste momento o debate nascido ainda nos anos 1930 sobre a necessidade de se estabelecer a raiz e a

autenticidade do samba, como eixo principal da música brasileira, ganhou nova força... (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000).

4.1 A REVISTA DA MÚSICA POPULAR

A Revista da Música Popular foi uma publicação inteiramente dedicada à música, que circulou entre 1954 e 1956, contabilizando 14 edições. Foi lançada por um dos principais formadores do pensamento crítico da MPB, o jornalista Lúcio Rangel como diretor-responsável, em parceria com o colega de profissão Pérsio Moraes, diretor-gerente. O objetivo dos jornalistas era intervir no mercado musical, assolado pelo estrangeirismo e marcado pela crescente mercantilização do rádio, resgatando, dessa maneira, a autêntica tradição da música brasileira, que parecia estar esquecida naquele momento. Além de aplicar uma espécie de resgate dos gêneros e estilos incorporados pelos mercados radiofônicos e fonográficos.

Lúcio Rangel era crítico, jornalista e musicólogo. Fã ardoroso de Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, foi um dos maiores defensores da música popular brasileira tradicional. Seus artigos e reportagens foram os responsáveis por apresentar grandes artistas, como Cartola, Zé Ketti, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva, ao grande público. Entendia como poucos de literatura francesa e de jazz. Escreveu para alguns dos mais importantes jornais do país, Jornal do Brasil, A Manhã, Diário de São Paulo e Estado de Minas. Assinou seções especializadas em música nas revistas Manchete, A cigarra, Senhor e Lady. Entre janeiro e março de 1960, publicou uma série de dez artigos no suplemento dominical do Jornal do Brasil, intitulado “Dicionário mínimo da música popular brasileira”. Dois anos depois, lançou o livro “Sambistas e chorões: aspectos e figuras da MPB”. Em 1965, vendeu sua discoteca para o Museu da Imagem e do Som (MIS), que seria inaugurado no final do ano. No ano seguinte foi convidado por Ricardo Cravo Albin, então diretor do MIS, para integrar o Conselho Superior de MPB do museu. Ao longo de sua vida profissional, Lúcio Rangel se esforçou ao máximo pela valorização do passado musical brasileiro e pela construção de um projeto musicológico para nossa música urbana.

Apesar de sua pouca duração, dois anos apenas, a Revista da música Popular marcou época como um espaço de discussão dos principais temas relacionados à MPB. O periódico foi a primeira tentativa de discussão sobre os fundamentos da música brasileira, como fenômeno cultural das classes populares, baseados em uma perspectiva folclorista.

A primeira edição da revista foi lançada em setembro de 1954 e trazia Pixinguinha estampado na capa. No texto de apresentação, Lúcio Rangel deixou clara a sua intenção: “A Revista da Música Popular nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira”. E segue: “Ao estamparmos na capa de nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, o autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras e ritmos estranhos ao nosso populário”.

A revista era formada por colunas e seções, algumas fixas. A seção “Estes são raros” trazia uma lista de discos 78 rotações que marcaram época e eram difíceis de ser encontrados. Em “Discos do Mês” eram listados os discos recém lançados, acompanhados de uma pequena resenha sobre a obra. A partir do segundo volume, o leitor pôde enviar sua opinião, sugestão e crítica, através da seção “Cartas do Leitor”. Na sétima edição foi lançada a “Discografia Mensal da Indústria Brasileira”, organizada por Cruz Cordeiro. Alguns números contaram com um *ping-pong* entre um colaborador da revista e um artista.

Lúcio Rangel, boêmio, com livre circulação tanto pelas rodas de intelectuais, quanto pelos ambientes de sambistas consagrados, conseguiu reunir uma equipe com os maiores críticos, jornalistas e intelectuais da época. Alguns eram colaboradores permanentes da revista, outros apareciam em um número ou outro.

Entre os colaboradores permanentes podemos citar o professor, escritor e poeta Cláudio Murilo, com sua coluna sempre em defesa da música brasileira e contra a influência estrangeira. Em seu texto de estréia, “Espírito de imitação”, ele afirma que “[...] o músico

brasileiro está com espírito de imitação [...] Que os americanos inventem um estilo de música, já é uma droga, porque música não se inventa; que nós toquemos música inventada por eles, é mais droga ainda”.

A folclorista, compositora e escritora Mariza Lira, através de sua coluna, “História social da música carioca”, mostrou, em 12 volumes, como foi construída e que influências nossa música recebeu. Fernando Lobo, compositor, produtor e cronista escrevia “Música dentro da noite”, em que retratava a noite carioca e ainda mostrava sua faceta de desenhista. Nestor de Holanda exaltava cantores e compositores, ao mesmo tempo em que destilava todo seu veneno na “Rádio em 30 dias”, uma série de notas curtinhas sobre rádio, cantores, músicos e música, em que ele aproveitava para criticar o aspecto comercial que o rádio havia incorporado. Silvio Túlio Cardoso colaborou produzindo o “Dicionários de Marcas de Discos” e com a publicação da discografia completa de dois dos maiores ícone da “Era de Ouro da Música”, Orlando Silva e Silvio Caldas. O crítico Jota Efegê marcou sua presença na revista escrevendo sobre sambas, sambistas e personagens do cançãoeiro popular. Pérsio Moraes assinava a coluna “Um tipo de música popular”, onde tecia comentários sobre as diversas situações que serviam de inspiração para os sambistas.

Além destes, figuram na lista de colaboradores permanentes, o cronista Sérgio Porto, os poetas Manuel Bandeira e Paulo Mendes Campos, o compositor Ary Barroso e os escritores Rubem Braga e Flávio Porto. Jorge Guinle, José Sanz e Nestor R. Ortiz Oderico escreviam sobre jazz, o único ritmo estrangeiro tratado pela revista.

Entre os colaboradores esporádicos da revista, vale destacar os nomes do poeta e ainda diplomata Vinícius de Moraes, do escritor Mário de Andrade, do compositor e jornalista Haroldo Barbosa, do jornalista Jarbas Melo, do músico Norberto Lobo, do musicólogo Mozart Araujo. E também Fernando Lemos, Irineu Garcia, Almirante, Sérgio Barcellos, Luiz Cosme, Nice Figueiredo, Otávio Porto e Assis Brandão.

A revista contava com o apoio de anunciantes dos mais variados negócios. O Juca's Bar, ponto de encontro boêmio no centro do Rio de Janeiro, foi um anunciante fiel, aparecendo do primeiro ao último número da publicação. Representando outros pontos de encontro, estampadas em suas páginas tinham o Capitain's Bar, "o recanto mais acolhedor de São Paulo" e a Casa Villarino, "a rainha do whisky". Também anunciavam na revista as importadoras de bebidas Lidador e Pinto Bastos Importações e o restaurante Parque Recreio.

Como não podia de ser, em uma publicação especializada em música, não faltaram anúncios de rádio e de música, como a Rádios Bel, "Um rádio para cada gosto!", a Festa, Discos LTDA, "a primeira editora brasileira de literatura falada em discos LP de 33 rotações", a Casa Glória LTDA, de rádios e refrigeradores, as Lojas Palermo, "os melhores discos nacionais e estrangeiros, clássicos e populares, em 78 rotações e long-play", a Suebra, loja de discos, "o maior estoque do mundo!" e as rádio-vitrolas da RCA Victor. A gravadora Continental marcou presença na revista, sempre com anúncios que ocupavam uma página inteira.

A literatura era representada pelas livrarias e editoras. Anunciavam na revista as livrarias São José, Martins, Editora Zélia Valverde e José Olympio Editora.

Também anunciaram na revista Materiais de Construção São Jorge, Banco Mauá, Varig, Jockey Club Brasileiro, a casa de espetáculos Casablanca, importadora Walter Maciel, fábrica de pregos Kave, departamento de seguros Parson, Crosland & Cia., café Globo e fábrica de motores de caminhão Federal Motor Trucks.

Em agosto de 1955, a morte repentina de Carmem Miranda abalou o Brasil. A Revista da Música Popular lançou uma publicação extra totalmente dedicada à cantora. Lúcio Rangel afirmou no texto de apresentação que "com a morte de Carmem Miranda, perde o Brasil uma das mais autênticas expressões da sua música popular". A edição contou toda a trajetória da pequena notável, desde sua infância até o estrelato, mostrou vários momentos de

sua carreira, através de maiôs de 100 fotografias e trouxe o depoimento de amigos e famosos que a admiravam.

4.2 FORMAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL

O Brasil e a sociedade brasileira sempre, desde o início da sua história, receberam fortes influências estrangeiras. A primeira foi a cultura européias, que desembarcou por aqui ainda no período colonial e predominou durante todo o império e início da República. Depois, mais recentemente, no mundo pós Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos lançaram toda a força de sua cultura sobre nós, do vestuário às comidas, do cinema à música. (VICENTE, 2007)

A sociedade assistiu passivamente a toda essa deturpação de nossa cultura, privilegiando o que vinha de fora. Porém, com a abolição da escravidão e, mais tarde, com a Proclamação da República, o sentimento nacionalista ficou mais forte em uma determinada parcela da população, que passou a se preocupar com a falta de raízes da cultura popular brasileira e empenhados em criar uma identidade nacional. (PARANHOS, 2007)

Essa identidade cultural nacional foi alcançada durante o governo de Getúlio Vargas. O país assumiu sua miscigenação e a cultura negra foi incorporada pela sociedade. A música foi utilizada pelo governo para dar a identidade, tanto reivindicada, à nação. A produção musical da Era Vargas foi intensamente valorizada em sua época, pois foi capaz de traduzir, em suas letras, a brasilidade e representar o país no exterior. Mas podemos notar que um reconhecimento maior a esta música foi dado anos depois por intelectuais e homens da imprensa interessados em conter a americanização do Brasil. (PAPINI, 2005)

Após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente no início da década de 1950, a contenção do socialismo, por parte dos Estados Unidos, se estendeu por todos os setores, político, econômico, social e, principalmente, cultural. Com a música não poderia ter sido diferente. Os ritmos importados ganharam cada vez mais espaço nos meios de

comunicação, em detrimento do samba, ritmo que podemos classificar como oficial e representativo da autenticidade brasileira.

O temo pela perda de referências e americanização da cultura nacional, causado pela constatação de que a música popular brasileira era presença cada vez mais rara nas rádios. Fez com que um grupo de nacionalistas se reunisse na tentativa de redefinir a identidade nacional e folclórica das manifestações culturais brasileiras.

O ponto de partida para esse debate foi a retomada dos esforços para se restabelecer uma linguagem nacional para a música. Discussão esta que surgiu nos anos 1930 e propiciou o desenvolvimento de toda uma geração de artistas, cantores, compositores e músicos, comprometidos com a valorização da cultura e dos costumes nacionais. Nesta busca pela autenticidade, o samba se transformou na principal arma contra as investidas culturais norte-americanas.

Uma das manifestações mais significativas desse caldeirão de discussões foi a Revista da Música Popular. A publicação consolidou e legitimou o discurso de intelectuais que afirmavam que a música popular conheceu sua “Era de Ouro” entre os anos 1930 e 1945, período em que os sambistas deixaram de ser vistos como marginais e passaram a integrar o cenário cultural brasileiro, como o produtor da mais autêntica cultura nacional, símbolo da miscigenação do país, e a produção musical retratava o Brasil, traduzindo seus costumes sua gente e povoando o imaginário popular. A publicação buscava a revalorização deste tipo de música, negando e atacando qualquer influência estrangeira. De acordo com Branco, “os articulistas da Revista argumentavam que depois de 1945, as rádios começaram a importar ritmos vindos da América Central e dos Estados Unidos (filmes musicais produzidos por Hollywood) e que assim, haviam encerrado a época de ouro, cedendo lugar para a fase do internacionalismo e da música comercial”. A preocupação com a possível extinção da identidade brasileira era tanta, que Lúcio Rangel chegou a declarar que,

O folclore musical e a música popular brasileira estão sofrendo o impacto de influências estranhas à medida que o progresso, - no caso, representado pelo rádio – penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, que são a fonte de todo o nosso patrimônio musical. Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou sambista, atualmente, que não está cevada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do be-bop. Urge, portanto, tomar medidas no sentido de preservar a nossa música, seja pela regravação e popularização dos velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, tem na sua música toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiras (apud NAPOLITANO e WASSERMAN, 2007).

O primeiro texto do primeiro número da Revista é de autoria do escrito Manuel Bandeira, em que ele relembra Sinhô, o rei do samba, que morreu em 1930, mas suas composições continuaram fazendo sucesso nos anos seguinte. Para Bandeira (2006, p.26), “o que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda”.

Além de Sinhô, outros grandes nomes do período áureo da música foram lembrados, festejados, citados, elogiados ou entrevistados pelos colaboradores da Revista. Podemos destacar Noel Rosa, uma das figuras mais presentes na publicação; Ismael Silva que, para Vinícius de Moraes, "teve na história da música papel determinante"; Carmem Miranda, Dorival Caymmi, Ary Barroso, Aracy de Almeida, entre tantos outros.

Mas nem só de elogios e recordações era composta a Revista. A crítica ao novo modelo de música que estava sendo produzida ocupou as páginas de várias edições. Em uma delas, Ary Barroso escreveu um artigo intitulado "Decadência" (2006, p.463), no qual ele apontou a influência americana, as marchinhas de carnaval, os fã-clubes, os programas de auditório e a fabricação em massa de artistas como os maiores culpados pela perda de qualidade na música popular.

Outro que não hesitou em execrar tudo o que não era nacional em nossa música foi o jornalista Cláudio Murilo. Já no primeiro número, ele criticou duramente o espírito de imitação que tomou conta dos brasileiros.

Em outro artigo, ele abre fogo direto contra os americanos.

Quem encarar com um pouco mais de seriedade o panorama da música brasileira, chegará à conclusão de que estamos passando por uma fase das mais críticas [...] Fabricada nos EUA com todos os cacoetes kentianos e outros exibicionismos de orquestras medíocres, a nossa música está sendo importada por um câmbio acessível a todos: o da imitação [...] Com isso, está fadada ao desaparecimento, uma música que possui qualidades para influenciar outros povos, se difundida. (2006, p.14)

A publicação, naquele momento, fez com que a originalidade e importância da música brasileira fosse resgatada. Dando como exemplos os artistas das duas décadas anteriores, a Revista oficializou o discurso de que a melhor produção musical do Brasil havia se desenvolvido naquele momento.

5 CONCLUSÃO

A questão das raízes culturais é valorizada por todas as nações, sejam elas desenvolvidas ou não. No Brasil não é diferente. Em uma sociedade tão miscigenada como a brasileira, encontrar um elemento que traduza toda a riqueza de sua cultura é tarefa árdua. Coube à música popular esse papel de legitimar a cultura nacional.

Mas o que percebemos é que a música popular brasileira nem sempre recebeu o tratamento merecido. Muitas vezes ela é valorizada mais no exterior do que em seu próprio país. As influências estrangeiras atingem em cheio nossa produção musical e muitas vezes esta é deixada de lado, em virtude da penetração de outras culturas em nossa sociedade.

Foi exatamente o que aconteceu no início do século, quando as elites viam na Europa um exemplo a ser seguido. Fato que propiciou o desenvolvimento do Movimento Modernista, que lutava pela valorização do folclore brasileiro nos mais variados segmentos artísticos.

Aconteceu o mesmo na década de 1950, com a política norte-americana ditando as regras na América Latina. Mais uma vez, os intelectuais se uniram para lutar por um objetivo comum: o resgate da cultura popular. Diferente dos modernistas, esses intelectuais lutaram contra a dominação americana em um tipo específico de arte, a mais forte do país, a música.

Para buscar essa revalorização do nacional, criou-se um discurso de que a produção musical no Brasil durante a década de 1930 e primeira metade da década de 1945 foi a mais brasileira de todas e com qualidade superior a qualquer coisa feita até então no país. Ou seja, a idéia de que a "Era de Ouro da Música Popular Brasileira" foi entre os anos de 1930 e 1945 foi construída, anos depois, a partir da necessidade de legitimar a autenticidade da cultura nacional através da música.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ocimar. **Francisco Alves: O Rei da Voz**. Disponível em: <http://www.pindavale.com.br/franciscoalves/>. Acessado em: 07/09/2007.
- BRANCO, Celso. **O que aconteceu com a música popular brasileira**. Disponível em: http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1393&Itemid=83. Acessado em: 12/10/2007.
- CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha, vida e obra**. Disponível em: <http://www.pixinguinha.com.br/biografia/biografia.htm>. Acessado em 17/08/2007.
- CAYMMI, Stella. **O mar**. Disponível em: http://www.vivabrazil.com/dorival_caymmi.htm. Acessado em: 19/08/2007.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- ESTADO, Os intelectuais e o. Disponível em http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_inteest001.htm. Acessado em 16/09/2007.
- JÚNIOR, Luiz Américo. **Mário Reis canta suas canções**. Disponível em: http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-marioreis_.php. Acessado em 06/09/2007.
- _____. **Orlando Silva**. Disponível em: <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-orlandosilva-carinhoso.php>. Acessado em: 06/09/2007.
- _____. **Silvio Caldas**. Disponível em <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-silviocaldas.php>. Acessado em: 06/09/2007.
- KUCK, Denis Weisz. **O samba e a indústria cultural**. Disponível em: http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1943. Acessado em: 25/08/2007.
- LUNA, Marlucio. **De caso de polícia a produto tipo exportação**. Disponível em: http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1951. Acessado em: 01/06/2007.
- MELLO, Renato Lineu de Albuquerque. **Uma viagem musical à Era dos Festivais**. Disponível em: <http://filosofia-de-botequim.blogspot.com/2007/03/uma-viagem-musical-era-dos-festivais.html>. Acessado em 12/08/2007.
- MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. Disponível em: <http://www.iccacultural.com.br/catFest.asp>. Acessado em 12/08/2007.

MENDONÇA, Ana Rita. **A musa da "política da boa vizinhança"**. Disponível em <http://2005.festivaldoriorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=45&sid=40>. Acessado em 22/09/2007.

MOREIRA, Sônia Virgínia e SAROLDI, Luiz Carlos, **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MOURA, Roberto M.. **No princípio, era a roda**. Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUNHOZ, Sidnei J. **Ecos da emergência da Guerra Fria no Brasil (1947-1953)**. Disponível em http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol6_mesa3.htm. Acessado em 25/08/2007.

MURGEL, Caro. **Geraldo Pereira**. Disponível em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/geraldo.pereira/index.html>. Acessado em 17/08/2007.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Disponível em http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1939. Acessado em 12/08/2007.

PAQUITO. **Braguinha: 100 anos de alegria**. Disponível em <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1327261-EI6621,00.html>. Acessado em 18/08/2007.

PARANHOS, Adalberto. **O Brasil dá samba?** (Os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa"). Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497>. Acessado em 25/08/2007

POLÍTICA, Cultura. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos37-45/ev_ecp_culturapolitica.htm. Acessado em 16/09/2007.

RENNÓ, Carlos. **Noel Rosa**. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/noelrosa/>. Acessado em: 17/08/2007.

_____. **Lamartine Babo**. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/lamartine/>. Acessado em: 17/08/2007.

ROCHA, Tatiana. Carmem Miranda. Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/carmen.miranda/>. Acessado em: 06/09/2007

SILVA, Francisco de Assis. **História do Brasil**. 1ª edição. São Paulo: Editora Moderna, 1992.

SILVEIRA, João Paulo Bandeira da. **Assis Valente e a estética da brasilidade**. Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=176&rv=Literatura>. Acessado em: 19/08/2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík. **Tem mais samba. Das raízes à eletrônica**. São Paulo: Editora 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música**. São Paulo: editora 24, 1998.

VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo**. Disponível em:
http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_conc_hj.asp?cod_chave=2604&letra=c. Acessado em 29/08/2007.

_____. **Música popular e produção intelectual nos anos 40**. Disponível em:
http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1944. Acessado em: 19/06/2007.